

一次失败的跨学科研究——也评苏力的《窦娥的悲剧》

陈建华

作者赐稿

—

摘要：苏力教授的《窦娥的悲剧——传统司法中的证据问题》一文存在着两处明显的硬伤：一是不明白版本变迁，错把后人改动的剧本当作关汉卿所作，造成了失实；二是由于不能正确把握元杂剧的艺术特质，对关目情节进行了过度的文本细读，以至于过分泥实，混淆了文学作品与史料的界线。

关键词：失实；泥实

近年来戏曲研究最引人瞩目的文章不是由戏曲研究者、而是由一个外来者——北大法学教授苏力完成的。苏力先生在《中国社会科学》2005年第2期上发表的《窦娥的悲剧——传统司法中的证据问题》（下称“苏文”，本文所引苏力先生观点，均来自该文，不另注）一文，立足于从“法律与文学”这一交叉领域解读文本，分析了《窦娥冤》中所蕴含的“铁证如山”、“无罪推定”、“刑讯逼供”等法理学问题，对于处于寻找新的学科增长点焦虑之中的古典戏曲研究者来说，这一尝试无疑具有诸多启示和借鉴意义。

跨学科研究应建立在对两个领域都非常熟谙的基础上，或者说应打通两个领域。令人遗憾的是，由于学科之间差异太大，也由于苏力先生对传统学术及艺术精神的疏离，其阐释过程和相关结论看似言之凿凿，然深入推究，却发现其立论的基础和阐释的依据实需认真辨析和仔细推敲。苏文发表后，康保成《如何面对窦娥的悲剧》[①]、向彪《视角的错位导致解读的错误》[②]已从不不同角度与苏力先生进行了商榷。本文不想纠缠于悲剧如何造成、证据问题、桃机是否为贪官等问题之上，只想就元杂剧文本材料的特殊性以及应该如何阅读元杂剧两方面对苏文提出不同意见。

失实：且多一点版本意识

上个世纪九十年代以来，戏曲史研究的热点面临着几大转型：由城市商业戏剧的研究转向民间祭祀戏剧研究，由戏曲文学的研究转向戏曲艺术（舞台、声腔、演出等）的研究，由元杂剧的研究转向明清戏曲的研究。专治戏曲史的

学者发现在元杂剧领域想取得突破已经非常困难。这种困难倒不是庸俗的社会政治研究范式被否定之后的无路可走，事实上，也有人将精神分析、复调理论、形式批评等西方批评方法用于古典戏曲研究。然而，这些基本上只能称得上是外行们的众声喧哗。与此相对应，大多数学者却变得谨小慎微，采取“悬置经典”的策略，不轻易就元杂剧特别是名家名篇发表高论。他们的沉默并不是出于抱残守缺的心理或拒绝传统文化的现代意义生成与转化，而是由于对传统学术的尊重及对元杂剧材料特殊性的深入了解，他们深知在元剧领域，下一个结论甚至是作一点阐释变得相当困难，稍不留意，就触到了暗礁与险滩，进入了前人预设的陷阱。

苏文首先批判了以往学者对《窦娥冤》的研究。在他看来，前人是从“现代语境”而非历史语境中出发，“有意无意的创造”出窦娥的悲剧“是官吏贪污腐败、刑讯逼供和昏庸无能造成的”，这些概括“未必是关汉卿的看法”。苏文所遵循的基本原则是：回到具体的历史语境。应该说这是对以往热衷于架空分析的风气的一个有力反拨。作者秉持的另一利器是“文本细读”，苏力先生宣称“必须足够精细，将剧中(哪怕是作者偏爱的)主要人物的观点同作者本人的观点区分开来”，这样做的结果便是不再以窦娥的唱词为主，而是全面考察文本，把其他人的宾白也纳入考察视野，从中仔细寻找作者的立场和倾向。语境还原和文本细读当然没有问题，但是由于作者没有考虑到元杂剧文本材料的特殊性，所以不仅回到历史语境、回到关汉卿的原意的想法是徒劳的，而且在很大程度上造成了对作品的误读与误解。

苏文所依据的材料是臧懋循编选的《元曲选》。相对于最初的文本，《元曲选》经历了多次大的改动，仅据《元曲选》版的《窦娥冤》文本阐释元代的社会问题及法律问题，其可靠性实需大打折扣。关于元杂剧材料的复杂性，郑骞先生曾有一个重要论断：“杂剧在元代只是流行社会民间的一种通俗文艺，不是圣经贤传高文典册，谁也不理会甚么叫做尊重原文保持真相；而且，经过长时期许多伶人的演唱，更免不了随时改动。所以，元杂剧恐怕根本无所谓真正的版本，只能求其比较接近者而已。一切改动，更无从完全归之于某一本书或某一个人。”[1]这段话告诉我们，元杂剧在传播过程中实际上已经过不计其数的修改，历史上关汉卿最初的那个底本（即墨本）已然消失在历史的深处，后世所见实为舞台演出本（台本）的基础上修订的版本。除了伶人的改动

外，文人也参与了文本的修改，最著名的当数臧懋循。《元曲选》就是他从家传“秘本”和当时的流行本，以及他所借的内府本元代杂剧二三百种中选出的100种编辑而成的。他自己也承认其中不少是用“内府本”作校勘的，而内府本对元杂剧的改动已为学术界所公认。流行本与内府本已对最初的文本作了修改，臧氏再作校勘，自然把元曲改得面目全非。清代叶堂就曾在《纳书楹曲谱》中对臧氏的改动作过批评：“元曲元气淋漓，直与唐诗宋词争衡，惜今之传者绝少。‘百种’系臧晋叔所编，观其删改‘四梦’，直是一孟浪汉，文律曲律，皆非所知，不知埋没元人许多佳曲，惜载！”所以，不了解文献的流变，不熟悉版本状况，想通过一个明代末年经由多人改动过的剧本来分析元代的法律现象多少有些不严谨。

在学术过分强调与西方接轨与现代阐释的今天，“版本、校刊、辑佚、文字、音韵、训诂”等传统学术手段依然是必不可少的，否则就会陷入另一种类型的架空分析、游谈无根。对元曲版本这类基础性的研究，目前学界已经有一些相当重要的成果。如王季思先生主编的《全元戏曲》在校刊记中已非常具体地说明了各种版本的异同。伊维德《我们“读”到的是元杂剧吗？》也详细地论述了元代演出脚本到明代宫廷演出时迫于意识形态压力所进行的重写及随后将宫廷演出本改编为文人案头剧时对士人趣味的迁就，这两番大的改动后，才成了固定的供阅读和阐释的文本。〔③〕具体到《窦娥冤》，它现存三种版本，比《元曲选》年代早的是1588年的古名家本。对版本间的比较，郑骞、梁沛锦等前辈也做了非常细致的工作。综合诸家之说，已达成如下共识：相对于古名家本，《元曲选》的不仅在一折、三折、四折加了曲词，在第一折前加了楔子，还改动了关目，改动了第一折之外的所有宾白。

这些前人已有的研究成果，苏先生不知是视而不见，还是并不熟悉，总之，他的研究既没有尊重古典戏曲应有的传统，也没有充分地与先贤时俊展开对话，对现有研究推进到何种程度并不了解，这样就难免落入“自说自话”的境地。苏文一个明显的硬伤是：很大一部分立论（如：悲剧是如何发生的，谁的话更可信，证据问题等）的根据都直接来自文本中的宾白。在将宾白作为论据使用的时候，必须首先证明他们确实出自关汉卿之手，而没有经过坊间及文人的改动。众所周知，元杂剧唯一的元刊本《元刊杂剧三十种》除了极个别有简单宾白外，大多数没有宾白，宾白作者之谜也成了一段悬案。王骥德、李渔

等人认为元剧宾白为“伶人乐工”所作，这就将宾白的著作权归于艺人而非关汉卿，王国维秉着“曲白相生”以及戏剧所特有的故事情节的想法，认为关汉卿应该作宾白。蒋星煜根据今存两种明嘉靖本《西厢记》均有曲文而无宾白认为，“可能直到明代嘉靖年间，《西厢记》的对白还处在演员临时凑合的情况”。[2]（P.50）这一论争到底谁是谁非暂且不说，在戏曲形式研究没有取得突破性成果之前，即不能证明宾白一定是关汉卿所作之前，不要说拿它们来证明关汉卿的思想倾向、法治理想之类是不合时宜的，就是拿它们应证元代的社会现象都要打上一个大大的问号。

粗率地用宾白作证据反映了苏力先生离开他熟悉的法学专业后跨进曲学领域后的陌生与隔膜。这可能是王国维《宋元戏曲史》最先用西方戏剧的观念来分析元杂剧，给一些一知半解者造成了某种误导，以至于后来用西方的人物塑造、情节结构、戏剧冲突、故事主旨来硬套元杂剧成为一种风气，少有人对这些术语和方法可靠性和可行性进行追问。在苏文中，我们依然可以看到这种削足适履的拙劣作法。兹举一例：在公堂辩论时，作者引用张驴儿的话“大人详情：他自姓蔡，我自姓张，他婆婆不招俺父亲接脚，他养我父子两个在家做甚么？”并由此得出结论：“这种逻辑推论很有道理，更有窦娥也无法否认的事实支持”。而通过版本的比较，我们可以发现，张驴儿之所以有这番辩词是因为《元曲选》中窦娥在公堂上的陈词：“我婆婆也不是他后母。……谁知他两个倒起不良之心，冒认婆婆做了接脚……”窦娥之所以有这番言语，是因为在《元曲选》版中，蔡婆与张老汉的婚姻遭到了窦娥的强烈反对，还一直处在商议的阶段。但是，1588年的古名家本却表明蔡婆已经嫁给了张驴儿的父亲，张老汉也成了蔡婆的“接脚婿”。一般而言，时间早一些的版本更接近作者的本意，那么可以推知这段话纯属臧懋循所作，法庭之上两人的这一番唇枪舌剑的辩论根本就是后人杜撰而非关汉卿手笔。而苏力先生不假思索地围绕着张驴儿的话大肆引申、阐发，认为这里面有关汉卿的想法，岂不令人生疑？

因为版本变更和改动众多，苏力先生想通过对《元曲选》版的《窦娥冤》的细读回到作者关汉卿已不可能了，他所回到的是关汉卿及一些知名、不知名的改动者的综合体。苏力先生不明此理，一再固执地武断地宣称他寻绎到的就是关汉卿的观点。“恰恰因为关汉卿(或者是这一故事原型的记录者或创作者)没有像同时代的一般文人将类似的冤案仅仅归结为官吏的贪污无能”，“但

是关汉卿毕竟没有把窦娥之死归结为官吏的贪赃枉法,没有把对传统中国的司法制度的批判停留在政治道德层面上”,“关汉卿未必需要选择窦娥的父亲来平反这个冤案,他完全可以如同时代的其他剧作家那样,选择诸如包拯这样的近乎神明的上级清官来洗雪冤屈”,“为什么关汉卿选择窦娥的父亲来平反这一冤案?”纵观全文,随处可见这样过分自信的语句。如果苏力先生抱着谭献在《谭评词辨》中所称的“作者未必然,读者何必不然”的态度,然后申发一番宏论倒也没多大问题,可他偏偏一口一个“关汉卿如何如何”,用语就未免太草率了。当然,为了谨慎起见,作者又加上了“这一故事原型的记录者或创作者”以示用语的严密。而补充的这些文字又表明作者对《窦娥冤》的本事并不熟悉,因为窦娥故事的原型来自《汉书·于定国传》与《搜神记·东海孝妇》,故事原型的记录者是班固和干宝,和关汉卿可谓是风牛马不相及,根本没有关系。要说有关系,也只可能是《窦娥冤》的取材受到了他们的影响,作为史书与笔记,它们各有自身的价值标准,并不以展现冤案为唯一目的。

如果我们真正回到历史语境,会发现《窦娥冤》能否当成一个公案剧进行解读都值得怀疑。美国学者奚如谷曾在《臧懋循改写〈窦娥冤〉研究》一文中将《元曲选》本、1588年的古名家本及孟称舜《古今名剧合选》本进行过认真的比勘。他认为,“古名家本《窦娥冤》所表现的文化活力,显示了商业世界占统治地位的价值观念。这个剧本至少在第一折中的主要意思就是这样一种交易”,“在较早的本子中,性欲的动机也显得更清楚,从交易的比喻说,妇女很清楚地被当作交换或以物换物的商品。”[3](P.82)那么,将剧情的重点转移到罪行上来,并引出上天报应的是臧懋循,将剧情重心移到第三、四折的也是臧懋循。一个最初谈论商品经济与性压抑的戏曲被精心地打扮成一个讲法律问题的文本,而学者不明就里,糊里糊涂地走进了臧氏文字的八卦阵。

泥实:莫把写意当写实

现在我们再设想一种最理想的状况:臧编本《窦娥冤》完全忠实于关汉卿的原作,没有一丝更改,那么,苏文所做的种种阐发和推论能否成立呢?

这就涉及到传统文学作品的读法问题。罗大经《鹤林玉露》卷八有云:

“大抵看诗要胸次玲珑活络。”这是指阅读文学作品需要有灵气、睿智和一些超越精神。事事对号入座、过分地借鉴科学与实证的方式往往因头脑僵化而被人所嘲笑和批评。宋代黄庭坚云:“杜子美诗妙处,乃在无意于文……彼喜穿

凿者，弃其大旨，取其发兴于所遇林泉、人物、草木、鱼虫，以为物物皆有所托，如世间商度隐语者，则子美之诗委地矣。”[4]（卷一七）明代赵汴说：

“按图索骥者，多失于骊黄”。[5]（P. 424）王士禛也说：“世谓王右丞画雪中芭蕉，其诗亦然。如‘九江枫树几回青，一片扬州五湖白’，下连用兰陵镇、富春郭、石头城诸地名，皆寥远不相属。大抵古人诗画，只取兴会神到，若刻舟缘木求之，失其旨矣。”[6]（卷三）这些说法都是关于艺术鉴赏的经验之谈，是说对作品的把握应该超越外形，在形貌之外追求其精神、意义，也就是道家所言的得意忘形，得意忘言。这大约是读古典文学作品的一个基本指导思想。而错误的读法，则是胶柱鼓瑟，执着、拘泥于历史真实与生活真实。周振甫曾有言：“不能用读历史的眼光读诗，也就是破除执着，避免一些对诗的不正确看法，更好地理会诗的特点。”[7]（p. 55）说的就是这个道理。道理说来简单，可一旦运用起来，就是优秀的读者也往往会犯错误，泥实也成为古典文学研究中的通病。如欧阳修曾以“三更不是撞钟时”批评“半夜钟声到客船”[8]（P. 20），胡仔以“鸿雁未尝栖宿树枝，唯在田野苇丛间”指“拣尽寒枝不肯栖”为语病[9]（卷三十九），杨慎也以“千里莺啼，谁人听得”改“千里莺啼绿映红”为“十里莺啼绿映红”[10]（卷八），这些历史上的大家都犯了以绳墨为限的错误，而不知诗之妙，语意到处即为之的道理。

遗貌取神、得意忘形的原则也适用于元杂剧的阅读与研究。这是由元杂剧自身的特质所决定的。关于元杂剧的性质，当代学人吕效平的判断为抒情诗而非叙事文学，此乃独具慧眼的判断。吕效平指出：“它（元杂剧）所缺乏的，是文学的戏剧精神，一部分元杂剧作者缺乏对于戏剧性故事的兴趣，大部分作者则不以戏剧文学的独特方式构建文本”，“文学的戏剧意识沉睡不醒，是中国戏曲的‘基因’缺陷，它深刻地影响了中国戏曲的发展走向。”[11]（P. 72）以上论断是对戏曲学科奠基人王国维先生观点的发展和深化。王先生以“外来之观念”为参照研究戏曲，既继承了李渔等少数曲论家的长处，从“剧”的角度审视戏曲，更主动地吸收了西方理论界的优秀成果，将元剧置于世界戏剧之林中去考察其优长及缺失。但王国维的高明和深刻之处在于他决不生搬硬套西方批评的语汇，也不人为对元杂剧进行强解与曲解，而是充分考虑了元杂剧的独特性，兼顾了传统曲论将元曲视为诗体的合理的一面：“然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章”。[12]（P. 99）在评元剧文章之佳时，他说“彼

但摹写其胸中之感想，与时代之情状，而真挚之理，与秀杰之气，时流露于其间”，对元曲能否成为“戏剧”还是有所保留的：“（元剧）关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也。”[13] (P. 98) 对于元杂剧的故事情节为何拙劣，王先生也有解释：“元剧关目之拙，固不待言，此由当时未尝重视此事，故往往互相蹈袭，或草草为之”。[14] (P. 99) 这些观点在今天仍然有深刻的启示，因为先贤已明确指出，故事情节不是作者所苦心经营的对象，这也就表明元剧和诗词艺术上的共通之处：写意而非纪实。这一点不要说与西方戏剧，就是与南曲中的戏文与传奇都有很大区别。

苏力先生不是从杂剧内在的精神意蕴出发，而偏执于剧本的各个细枝末节，错误地将“文本细读”运用于元杂剧的研究，将关目情节看作是对社会现实的机械反映，又错误地运用了“典型环境下的典型人物”、“人物性格发展的必然逻辑”这一套现实主义文学作品的法则来阐释元杂剧，其结果是求之越深，失之越远。兹举两例：

为了论证桃机并非窦娥悲剧的制造者，苏力先生先将桃机的上场诗“我做官人胜别人，告状来的要金银”及与祗候对话的“但来告状的，就是我衣食父母”理解为元代初期军官、州、县官吏没有俸禄，只有收取诉讼费维持生活甚至机构的运作。又通过细读文本，作者完成了为桃机翻案的任务：“戏剧中没有任何证据表明甚或细节暗示判定窦娥死罪是因为桃机收受了张驴儿的钱财。”这种剑走偏锋的解读方法恰恰证明作者对杂剧内在精神的隔膜，难道剧作家非要描写他与张驴儿的幕后交易才能证明桃机为贪官吗？元杂剧中的桃机的上场诗原为四句“我做官人胜别人，告状来的要金银，若是上司当刷卷，在家推病不出门”，不知何故，作者有意省略了后两句，而这后面两句足可以证明桃机因向当事人索要了金银，造成了不少冤假错案。我们不妨再看看元剧中其他篇目对与桃机类似的司法者的描写：《灰阑记》中苏顺自称“虽则居官，律令不晓，但要白银，官司便了”，“今后断事我嗔，也不管他原告事虚真，笞杖徒流凭你问，只要得的钱财做两分分。”《神奴儿》中县令理讼断狱是“水面打一和，糊涂成一片”，下属宋令史自称“表字脏皮”，“萧何律令不曾精，才听上司来刷卷，登时唬得肚中痛”，按照苏力先生的理解，这些人中除了宋脏皮之外，都不能归为贪官污吏之类，因为杂剧中只描写了宋脏皮的受贿行为：原告李德义到厅诉讼之时，宋脏皮本想来个下马威，但李德义作出贿

赠银子的手势之际，他心领神会，说道：“你那两个指头瘸？……”，与此同时态度为之一变，“罗织这文书，全不问实与虚”。[④]其他官员在戏剧中也没有任何证据表明甚或细节暗示审案结果受了当事人一方的钱财。如果这样细读下去，岂止是哗众取宠，简直有颠倒黑白之嫌了。而事实上，上场诗与自白兼具性格刻画与“写心”、“传神”的功能，桃机甫一出场，作者就通过夸张、漫画式的艺术表现手法，已经将其定格为昏官与贪官了。

前已述及，情节在元杂剧价值体系中，并不占有优势性地位，也就是说，评价元杂剧具体作品或全部作品的艺术价值高低，情感抒发是第一位的，关目情节倒在其次，所以象《单刀会》这样并没有充分展开情节的作品，一样也成为不朽的名篇。在《谁的话更可信》这一部分里，苏力先生也是过分地拘泥于杂剧的关目情节，他引用张驴儿的辩词“我家的老子，到说是我做儿子的药死了，人也不信”，“大人详情：他自姓蔡，我自姓张，他婆婆不招俺父亲接脚，他养我父子两个在家做甚么？”并为桃机设身处地着想，认为张驴儿的话更有说服力，“窦娥并没有提出任何有证据支持的辩驳”。为了证明自己的观点，苏力先生充分运用过滤与剪裁的手法，将大量能表现窦娥冤屈的唱词撇在一边，把审案过程看成一种简单的程序和机械的技术，全然不顾被告激烈的反应。且不说周代已有了“五听”的制度，就是拿元曲《魔合罗》中的能吏张鼎来与桃机对比，也可知桃机的断案不全是一个技术问题，更是司法者本身的职业素养与对百姓的态度问题。张鼎尚且知道“掌刑君子，当以审求，赏罚国之大柄，喜怒人之常情。勿因喜而增赏，勿以怒而加刑。喜而增赏，犹恐追悔，怒而加刑，人命何辜”的道理，桃机仅凭张驴儿的三言两语而不管被告为何伤痛欲绝，就胡乱判人死刑难道就能洗脱草菅人命的嫌疑？

我们并不是反对将《窦娥冤》拿来解读法律文化，只是进行阐释之前，读者应当有一些历史眼光和文体常识。一般而言，文学研究可以有两条路径：研究文学的文学性和研究文学的社会性。受“知人论世”的深刻影响，学人总是习惯于将眼光放在文学与社会的联系上，着重分析文学作品产生的时代背景及其反映的社会的各个方面。但社会性研究应建立在“把文学看作文学而不是纯粹史料”的基础上。这里可以借用一下古人的辨体观念，宋代倪思语说：“文章以体制为先，精工次之。”[15] (P. 14) 明代徐师曾也说：“夫文章之体裁，犹宫室之制度，器皿之有法式也。”[16] (P. 3) 古人特别在意辨体，每种文体

都有独特的审美特性、表现手法与艺术规律。元杂剧的公案作品与《元典章》、《通制条格》等法律文献中有实录性质的判词的写作手法、具体功能也是大不相同的。对于读者而言，当首先考察杂剧到底能承载什么，又不能承载什么。具体到《窦娥冤》，当我们把它作为一个法律个案分析解读之前，为避免方枘圆凿之弊，首先要追问的是它是否忠实、客观地记载了元初一个真实的法律事件，作品的叙事能否构成我们进行法律阐释的基础和前提？

不可否认，在元杂剧作家中，关汉卿对故事和情节是非常关注的，他在故事和情节的安排方面的成就素为后人所称道。《窦娥冤》中作者也确实将笔墨集中于核心冲突，把冲突双方矛盾的发生、发展写得十分详细。但由于“四折一楔子”体制的限制，该剧也不可能完全做到“密针线”，故切不可执着于情节的解读。若执意如此，那么《窦娥冤》中不可以常理度之甚至显得荒诞的情节也有不少。试想，哪一个官员会真的将“我做官人胜别人，告状来的要金银”、“但来告状的，就是我衣食父母”这些心里话在公堂之上和盘托出？张驴儿父子从赛卢医绳下救出蔡婆时，表现出富于正义感和同情弱小的优良品质，可为何在转眼之间又凶相毕现，逼娶蔡婆与窦娥，否则就会象赛卢医一样取其性命，大善与大恶的转变竟如此迅捷，难道真是两人性格发展的必然逻辑？再如，窦娥既然誓死不嫁，按理说，应该对赖在她家中的张驴儿处处小心防备才是，而在为蔡婆奉上羊肚汤时，作者是这样叙述的——

（云）婆婆，羊肚儿汤做成了，你吃些儿波。（张驴儿云）等我拿去。
（做接尝科，云）这里面少些盐醋，你去取来。

两人的对话与在送羊肚儿汤这件事上的合作非常从容、自然，窦娥好似已经接受了张驴儿的存在似的，这又作何解释？还有，张驴儿放药时，窦娥既已看清“这不是盐醋”，为何不阻止他？张驴儿既在汤中下毒，汤又是孛老（他的父亲）端过去的，难道在这性命攸关的时刻，他不会跟上前去窥伺一下？他难道不怕父亲尝一口？这样拙劣的、有明显斧凿之痕的情节在剧中还有不少，不用一一列举。

只是我们要明白：当作者以非逻辑的方式构造故事、不以真实记录案例为目的进行写作时，而读者却偏要用逻辑去解读、推理，以还原历史、阐明道理，那么，他的整个立论的基础是不牢固的，必然会与作者原意南辕北辙。作为一个读者，不要混淆了艺术真实与历史真实的界限，不要错把文学故事当作

现实生活中的事件，也不要太把作者的话当一回事了，要知道作者出于艺术需要，有时是在游戏笔墨。否则，当读者以一副认真严肃的面孔进行“文本细读”时，已经被作者不经意地嘲讽与捉弄。

综上所述，苏力先生《窦娥的悲剧》一文有两个明显的错误：因为不明白版本的流变与元杂剧传播中的变异，错把“世代累积型”作品完全当作了关汉卿的作品，并借以回归历史语境、回到作者，而事实上回到作者已不可能。此外，因为没有正确理解元杂剧的文体特征，加之缺乏正确的文学解读方法，整个论述都建立在错误的视角之上，其阐释过程和所得结论实在难以令人信服。

参考文献：

- [1] 郑骞. 臧懋循改订元杂剧评议[J]. 台北：文史哲学报, 1961（2）.
- [2] 蒋星煜. 《西厢记》考证[M]. 上海：上海古籍出版社, 1988.
- [3] [美]奚如谷. 臧懋循改写《窦娥冤》研究[J]. 文学评论, 1992（2）.
- [4] 黄庭坚. 大雅堂纪[A]. 豫章黄先生文集[M]. 四部丛刊初编本.
- [5] 赵汭. 葬书问对[A]. 地理正宗[M]. 郑州：中州古籍出版社, 2006.
- [6] 王士禛. 带经堂诗话[M]. 北京：人民文学出版社, 2006.
- [7] 周振甫. 诗词例话[M]. 北京：中国青年出版社, 1962.
- [8] 欧阳修. 六一诗话[M]. 南京：江苏古籍出版社, 1982.
- [9] 胡仔. 苕溪渔隐丛话前集[M]. 北京：人民文学出版社, 1962.
- [10] 杨慎. 升庵诗话[M]. 历代诗话续编本.
- [11] 吕效平. 试论元杂剧的抒情诗本质[J]. 戏剧艺术, 1998（6）.
- [12][13][14] 王国维. 宋元戏曲史[M]. 上海：上海古籍出版社, 1998.
- [15] 吴纳. 文章辨体序说·诸儒总论作文法[M]. 北京：人民文学出版社, 1998.
- [16] 徐师曾. 《文体明辨》序[M]. 北京：人民文学出版社, 1962.

An Unsuccessful Study of Interdisciplinary

----A Review of Suli's The Tragedy of Dou E

CHEN Jian-hua

(School of Literature, Wuhan University, Wuhan 430071)

Abstract: The paper of Professor Suli, whose title is The Tragedy of Dou E: The Problem of Evidence in Traditional Chinese Justice, has two evident problems. Firstly, he didn't understand the change of the editions. He looked on the changed drama by the other people as the one by Guan Han-qing himself. This is improperly. Secondly, he didn't grasp the characters of art correctly. He read the drama too nibblely, confused the limit of literary works and histories.

Key Words: Loss of the true text; Confined to the literal text

电话: 13387585589

电子邮件: chinesecjh@126.com

单位: 武汉大学中文系 2006 级博士生, 湖北经济学院语言与文化传播研究所

作者简介：陈建华（1974—），男，湖北洪湖人，武汉大学文学院博士生，湖北经济学院新闻传播系讲师。

[①] 参见《中国社会科学》2006 年第 3 期。

[②] 参见《戏剧》2007 年第 1 期。

[③] 参见伊维德：《我们“读”到的是元杂剧吗？》载《文艺研究》2001 年第 3 期。

[④] 本文所涉元杂剧《灰阑记》、《神奴儿》及《魔合罗》，均引自王季思主编《全元戏曲》，人民文学出版社，1999 年版，下不再注出。